古今词体起源说的评述与思考

钱志熙

(北京大学 中文系,北京 100871)

摘　要: 词体起源作为一个文体起源的问题,应该放在文学史研究中文体起源问题的理论视野中来推究。唐人还没有充分意识到词作为一种新的诗歌体裁的意义,词的起源问题始于五代,至宋有多家之说,多为现代词史家所取舍。考古今词体起源说,大体可分为词起于新声变曲、词起于燕乐、词起于声诗之变、词起于乐府之变、敦煌词为词的源头这样几个主要类型。从学术史的角度来说,古今词源说中其实存在着不同的学术立场的问题。近现代的词源学,则明显地存在着新旧学术的不同分野。

关键词: 词的起源;燕乐;声诗;乐府;敦煌词

中图分类号:I 207.2　**文献标识码:**A　**文章编号:**1000-5919(2017)04-0091-14

词体起源是古今词学的核心问题之一,任何一部旨在对词史作出整体的叙述与论说的著作,都无法回避这个基本问题,而专门研究的论著更不在少数。正如谢桃坊所说的那样:"词体起源是一个相当复杂的学术问题。本世纪以来,它引起了许多词学家与学者的兴趣,发表的专题论文即有二百余篇。"①可以说,每种文体都有起源的问题,但起源问题在不同文体研究中的位置与重要性是不同的。词是后起的文体,是中国古代诗乐结合的新传统。②从与音乐的关系来看,由于时代较晚等原因,有关词体的音乐背景及词在发展过程中与音乐的具体关系的史料,远较风诗、雅颂、汉魏乐府为多。在诸种诗歌体裁系统中,词体发生的音乐真相,远较此前的各种诗体发生的音乐真相清晰。但是,关于词的起源问题看法上的纷纭,以及学者在这方面争讼的热烈,却胜过有关五、七言诗起源的讨论。词体起源问题的复杂性,以及其在词学研究方面的重要性,大概只有赋体起源问题可以相比。五、七言诗的起源问题,不一定会被诗史家作为叙述诗史的必要起点来对待;词与赋的起源,却是词史与赋史各自绕不开的问题。或许可以这样说,在词源溯理方面的高低,决定了一部词史或词学史的质量高低。同样,选择不同的词源之说,也等于是选择了不同的词史建构方式。

从早期对词源的简单的事实陈述,到文学史和音乐史家对词的起源及其早期发展真相的系统综合的研究,并且明确地提出词的起源,或词源这样的学术范畴③,词的起源研究也与其他古代文学问题一样,经历了从古代到现代的学术形态、方法与观念的演变,可以作为辨析古今学术之变的典型个案。所以,词体起源的问题既是一个文学

收稿日期:2017-03-24

作者简介:钱志熙,浙江乐清人,北京大学中文系教授。

① 谢桃坊:《宋人词体起源说检讨》,《文学评论》1999年第5期。

② 吴熊和:《唐宋词通论》,杭州:浙江古籍出版社1985年版,第2页。

③ 张炎:《词源》,首出"词源"一词(北京:人民文学出版社1958年版)。近代诸家著书论词学,多以词源为首论,如梁启勋《词学》有"词之起源"一章(北京:北京出版社1985年影印本),刘永济《词论》有"缘起"一章(上海:上海古籍出版社1981年版),夏承焘、吴熊和《读词常识》有"词的起源与特点"一章(北京:中华书局1981年版)。吴熊和《唐宋词通论》"第一章,词源"(南京:浙江古籍出版社1985年版)。刘尊明《唐五代词史论稿》"第二章,词的起源原理及时间""第三章,对词起源于民间的阐释"等。可见,词源为所有系统性的词学与词史首要论列的问题。近年也出现对词源研究的评述性论著,如李昌集《词之起源:一个千年学案的当代反思》(《文学评论》2006年第3期)。

史的问题,同时也是一个学术史的问题。鉴于上述这些原因,本文不准备对历史上各种词源之说作简单的是非判断,而是尽可能历述各种有价值的词源说与词体起源研究,并进行适当的概括与分析,来展示在对该问题的研究方面古今学术的演进过程。而且尽量从文体起源问题研究的一般学理出发,对词源研究的历史进行一番评述。

一

对于某一特定文体的起源进行解释,或者说文体起源作为一个学术问题的提出,大体是在某种文体已经完全确立、成为与众多旧文体并立的一种突出的新文体而存在的时候。在中国古代,由于尊古、崇雅等观念,一种新兴的俳俗之体刚出现时,常常受到轻视与忽略,长期得不到正统舆论的承认。这使得特定文体的起源问题,常常因为缺乏早期的原始记载而变得异常复杂。许多时候,有关某一文体起源的最早记叙与讨论,其实是一种追述。如果我们称这种最初的追述为文体起源问题的开端的话,这个开端常常离该文体的最初发生已有相当一段距离,这时早期的真相往往已经模糊。所以,当学者注意到某一文体的起源问题时,不仅只是对事实的一种钩沉,更包含着对事实的认定的方式。所以,各种文体起源说,不能仅看作是史实的考证,更带有文学史建构的意义。

词渊源于南北朝后期的新声变曲,在唐代也仍然是新声变曲的一种。文人一反长期以来作诗以待乐工采集而后被以声律的被动局面,主动地为流行的新声变曲填词,依曲拍为句,填词之法渐盛。这的确是诗乐结合的新方式,在唐代尤其是这样。但在唐代,文士并没有充分意识到这是一种与古乐府、声诗迥异的新诗体,似乎也没有特别地感觉到这是一种新的诗乐结合方式。崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》都比较详细地记载了开元、天宝时期教坊俗乐的情况,也记载了许多与后来的词调(词牌)同名、有渊源关系的俗乐曲调,但是没有对词乐、词体起源作明确的论述。中唐元稹《乐府古题序》论述历代诗乐关系的流变,列举历来诗歌名目,认为"由操以下八名(笔者注:即操、引、谣、讴、歌、曲、词、调),皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者,因声以度词,审调以节唱,句度短长之数,声韵平上之差,莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引,采民甿者为讴、谣,备曲度者,总得谓之歌、曲、词、调,斯皆由乐以定词,非选词以配乐"。① 元稹所在的中唐时期,文士倚曲填词之体已经流行,所以这里关于"由乐以定词"的描述,应该也包括了新起的填词之体。尤其是"句度短长之数,声韵平上之差",与词体创作情况十分符合。但是这里所说的"由乐以定词"的范围,比狭义的词体要广阔得多。王灼认为元稹说操以下八名"皆由乐以定词"是夸大的事实,但王氏并没有否定古乐府中存在着"由乐定词"的情况②,它包括诸如魏晋以降历代的鼓吹乐章,均是按汉代鼓吹曲辞铙歌十八章的乐调制作。在元稹看来,"因声以度词,审调以节唱,句度长短之数,声韵平上之差",是古已有之的。所以,在唐人的观念中,"倚曲填词"并非前所未有的新事物。或者说,对于后来蔚为大国的填词体作为新的诗歌体裁、新的诗乐结合方式,唐人认识得并不充分。事实上,两宋之际的郭茂倩,还是按照音乐同属隋唐以来燕乐的理由,将词与隋唐以来各种新声杂曲都归入近代曲辞之中。这说明将词作为乐章文学中一种全新的、独立的体裁认识的取得是经历了一个过程的。这也是词在发生期的事实没有得到及时记载的主要原因。

总的来说,唐人没有为词体起源提供明确的说法。较早具备整体眼光的词体起源说始于五代欧阳炯《花间集序》。欧阳氏是从远源与近源两个方面来说词源的。在追溯远源时,他将词与古老的乐歌传统联系起来:

> 镂玉雕琼,拟化工而迥巧;裁花剪叶,夺春艳以争鲜。是以唱云谣则金母词清,挹霞醴则穆王心醉。名高白雪,声声而自合鸾歌,响遏行云,字字而偏谐凤律。杨柳大堤之句,乐府相传;芙蓉曲渚之篇,豪

① 冀勤点校:《元稹集》卷二十三,北京:中华书局1982年版,第254页。又,"选词以配乐"句中"词"原作"调",据冀校改,第255页。

② 王灼:《碧鸡漫志》卷一,《中国古典戏曲论著集成》第1册,北京:中国戏剧出版社1959年版,第110页。

家自制。①

这里从《穆天子传》中的西王母作歌开始,讲到春秋战国时楚国的阳春白雪之歌,秦国的秦青之歌,一直到南朝乐府大堤曲(《清商曲辞·襄阳乐》:朝发襄阳城,暮至大堤宿。大堤诸女儿,花艳惊郎目。②),薛道衡《昔昔盐》(中有“水溢芙蓉沼”之句③),讲述的是一个歌唱与歌曲的历史。但他并不泛泛地牵攀,而是强调了词作为谱入音律、并且具有动人的演唱效果的新声歌词与历史上同类歌词艺术的渊源关系。欧阳氏的这种远源说作为词源问题的一种讨论方式,一直为后人所沿用,其中最突出的观点就是强调词是乐府新声。但与此同时,更重要的是欧阳炯对词的近源,即五代流行的曲子词创作风气的直接起源的追述:

> 则有绮筵公子,绣幌佳人,递叶叶之花笺,文抽丽锦,举纤纤之玉指,拍按香檀。不无清绝之词,用助娇娆之态。自南朝之宫体,扇北里之倡风。何止言之不文,所谓秀而不实。有唐已降,率土之滨,家家之香径春风,宁寻越艳;处处之红楼夜月,自锁嫦娥。在明皇朝,则有李太白应制《清平乐》词四首。近代温飞卿复有《金荃集》。迩来作者,无愧前人。④

这一段话,对于了解唐五代词发生的音乐与娱乐的背景及其作为一种特定的歌词艺术的性质是十分重要的。第一,唐词完全是一种新声歌曲,不仅存在于宫廷,也流行于豪家富户的家乐与青楼楚馆的伎乐之中。第二,它是文人主动配合乐工与歌女、并且以崇尚绮丽为特点的新声歌词的创作。这两点基本上将词与传统诗歌体裁区别开来了,甚至与最接近它的唐代的声诗区别开来了,因声诗是乐工取文人诗作入乐演唱,并非文人主动配合乐工歌女之作。文人与乐工歌女这种密切配合,不仅是唐诗创作方面的一种新的形式,而且某种意义上也可理解为唐代文人的一种新的生活方式。欧阳炯正是依据这样一种判断,将唐五代词作为新声乐曲的整体面貌呈现出来,并且认为词是直接南朝新声的。但对于前期文人配合乐工作词的事实,他只举了李白的《清平乐》词四章。欧阳炯词源说最重要的价值,在于无论是他的“远源说”(追至周代)还是“近源说”(溯自南朝宫体),都强调词与歌唱与音律的关系。尤其是“响遏行云,字字而偏谐凤律”一说,虽然不是说曲子词的音律情况,但暗示了词与音律的关系。可以说后来探讨词与“燕乐五音二十八调”(《全唐诗》词部小序之说)关系的起源。

李清照的词源说也强调词与唐代流行的新声乐曲的关系,重视词的歌曲性质,这跟李清照对于词体创作中音律元素的重视是联系在一起的。其《词论》首溯词的由来:

> 乐府声诗并著,最盛于唐。开元、天宝间,有李八郎者,能歌擅天下。时新及第进士开宴曲江。榜中一名士先召李,使易服隐姓名,衣冠故敝,精神惨沮,与同之宴所。曰:表弟愿预坐末。众皆不顾。既酒行乐作,歌者进。时曹元谦、念奴为冠。歌罢,众皆咨嗟称赏。名士忽指李曰:请表弟歌。众皆哂,或有怒者。及转喉发声,歌一曲,众皆泣下。罗拜曰:此必李八郎也。自后郑卫之声日炽,流靡之变日烦。已有《菩萨蛮》《春光好》《莎鸡子》《更漏子》《浣溪沙》《梦江南》《渔父》等词,不可遍举。五代干戈,四海瓜分豆剖,斯文道熄。独江南李氏君臣尚文雅,故有“小楼吹彻玉笙寒”“吹绉一池春水”之词,语虽甚奇,所谓“亡国之音哀以思”也。⑤

李清照认为词盛于唐。所谓乐府,即指词,声指其唱,诗指其词;相当于《尧典》的“诗言志”“声依永”。⑥ 与欧阳炯一样,李清照重视词源于唐代新声的事实,其中有强调词是唐代流行的新唱腔之意,这与其后面强调词要协音律的观点是一致的。但与欧阳炯不同的是,李清照的词源说没有追溯

---

① 杨景龙:《花间集校注》第一册,北京:中华书局 2014 年版,第 1 页。
② 郭茂倩:《乐府诗集》第三册,卷四十八,北京:中华书局 1979 年版,第 703 页。
③ 郭茂倩:《乐府诗集》第四册,卷七十九,第 1109 页。
④ 杨景龙:《花间集校注》第一册,第 1 页。
⑤ 黄墨谷:《重辑李清照集》,济南:齐鲁书社 1981 年版,第 56 页。
⑥ 任二北《唐声诗》认为“乐府声诗并著”是指唐代词与声诗并盛。此说不对,学术界已有相关的辨正。此不赘述。

词的远源。但她称词为乐府,可能还是承认词与乐府之间有渊源关系。

王灼《碧鸡漫志》可以说是第一部系统的词史著作。作者自述此书为寓居碧鸡坊时期听歌曲的记录,并且整理了他平日在歌曲方面的研究成果。王灼与李清照都强调词体的歌曲本质,体现了早期词论的基本特点。但两家在词学观念上有很大的差别。在好多地方都能看出,王灼读过李清照的词论,并且有意与之立异。李清照提倡"词别是一家"之说,批评"晏元献、欧阳永叔、苏子瞻"等人词皆"句读不葺之诗尔,又往往不协音律者"。① 针对此论,王灼提出不同的看法:

> 王荆公长短句不多,合绳墨处自雍容奇特。晏元献公、欧阳文忠公风流蕴藉,一时莫及,而温润秀洁,亦无其比。东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高处出神入天,平处尚临镜笑春,不顾侪辈。或曰:"长短句中诗也。"为此论者,乃是柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出,岂当分异?②

这里与《词论》立异的意图是很明显的。王氏虽肯定李清照的才华与词体艺术,但又批评她说:"闾巷荒淫之语,肆意落笔,自古缙绅之家,能文妇女,未见如此无顾籍也。"③苏词问世后,产生了很大的影响,但同时也引出了婉约守律的词体正宗之论。王灼不仅为苏词辩护,而且第一次梳理了苏派词人的创作情况,并以苏词为标准指出他们的不足之处。

本着上述与李清照不同的词学观念,王灼建立了新的词源说。他的基本方法,就是将词放在歌曲的发展历史中考察其与此前的古歌、古乐府的渊源关系,并对今曲子及填词方法有失古意之处有所批评。这种作法,用古人的话来说,叫作"大其体"。④ 即通过将词的渊源追溯到古歌、古乐府来为其正名,同时也指出它的不足。他的主要观点,是认为古歌以言志为本,声律为次,而词体先定声律,后填歌词,有本末倒置之嫌。宋人最先发此论者为王安石。赵令畤《侯鲭录》卷七载其论词之语云:"古之歌者,皆先有词,后有声。故曰:'诗言志,歌永言,声依永,律和声。'如今先撰腔子,后填词,却是永依声也。"⑤后来沈括沿王氏此论而加详(见后文引),王灼继王、沈之后,为此论之集成:

> 《舜典》曰:"诗言志,歌永言,声依永,律和声。"《诗序》曰:"在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故永歌之;永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之。"《乐记》曰:"诗言其志,歌咏其声,舞动其容:三者本于心,然后乐器从之。"故有心则有诗,有诗则有歌,有歌则有声律,有声律则有乐歌。永言即诗也,非于诗外求歌也。今先定音节,乃制词从之,倒置甚矣!⑥

又曰:

> 古人初不定声律,因所感,发为歌,而声律从之,唐虞禅代以来是也。余波至西汉末始绝。西汉时,今所谓古乐府者渐兴,晋魏为盛。隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐,余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府,而播在声律则尠矣;士大夫作者,不过以诗一体自名耳。盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛,今则繁声淫奏,殆不可数。古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也。后世风俗益不及古,故相悬耳!而世之士大夫,亦多不知歌词之变。⑦

王灼认为词是古乐府之变,并将这个古乐府变为今曲子的历史追溯到隋代。欧阳炯《花间集序》和李清照《词论》都强调唐代歌曲之盛,李清照尤其着意于开元、天宝时期。王灼的观点,与他们并不冲突,但对历史脉络的梳理,显然更加清晰。王

① 黄墨谷:《重辑李清照集》,第 57 页。
② 王灼:《碧鸡漫志》卷二,《中国古典戏曲论著集成》第 1 册,第 113 页。
③ 王灼:《碧鸡漫志》卷二,《中国古典戏曲论著集成》第 1 册,第 118 页。
④ 《大唐新语》:"梁简文帝为太子,好作艳诗,境内化之。晚年欲改作,追之不及,乃令徐陵撰《玉台新咏》以大其体。"
⑤ 赵令畤:《侯鲭录》卷七,北京:中华书局 1985 年版,第 70 页。
⑥ 王灼:《碧鸡漫志》卷一,《中国古典戏曲论著集成》第 1 册,第 105 页。
⑦ 王灼:《碧鸡漫志》卷一,《中国古典戏曲论著集成》第 1 册,第 106 页。

氏之论,具有开拓词源、提高词品的意图,其强调词与古歌、古乐府的渊源关系,更多是要将士大夫的词体创作纳入到儒家诗教的言志传统。但是《碧鸡漫志》最大的价值,还在于他对唐宋时期词乐、词调的考证,而且是在歌曲与歌唱艺术的立场上的一种梳理。从这里我们可以看到,王氏的词史建构以及他的词源说,是价值判断与事实追求的结合。

王灼尤其重视词的歌唱问题,他用了不少篇幅探讨从古代到他所在的时代歌唱艺术的历史,并从中辨析词在歌唱方面的新变。他的基本看法是,古人善歌不择男女,“今人独重女音,不复问能否,而士大夫所作歌词,亦尚婉媚,古意尽矣!”①北宋的词乐主要是一种女乐。这从王灼自己叙述的成都听歌之事,以及晏几道等人所叙的听歌之事可证。再玩索欧阳炯《花间集序》所说“则有绮筵公子,绣幌佳人,递叶叶之花笺,文抽丽锦,举纤纤之玉指,拍按香檀。不无清绝之辞,用助娇娆之态”②,可见词风的兴盛,源于女乐的流行。这是我们讨论词之起源及词体发展值得重视的角度。

上述欧阳炯、李清照、王灼三家的词源说,共同的地方在于着眼于曲子词的新声变曲的特点,尤其是都强调歌唱与流行的问题。文人填词风气的兴起,应该与那些具体的曲调的流行,甚至一些具体的演唱家的风靡于世是分不开的。也就是说,引起文人填词兴趣的,并非某种纯客观的曲谱、曲调,而是活生生的演唱艺术,是音乐的效果。可以说,唐五代词甚至北宋词,是文人在流行歌曲的风气中创作的,是文人征歌逐舞的产物。所以,词史的梳理,尤其是词体从产生到流行的事实追寻,恐怕要回归到对唐宋歌唱历史的本位上来。

二

词源说的一个重要类型,就是探讨词与燕乐的关系;或者可以概括为“词出燕乐说”。在近现代的词源说中,“词出燕乐说”几乎具有压倒优势。在一些词学著作中,甚至成为探讨词的起源的唯一内容。

词出燕乐说,并非现代新说。燕乐说的基本内涵,是认为词是在隋唐燕乐体系中发生并发展的。而隋唐燕乐的主体部分,是由常被斥为郑卫之音的俗乐构成。欧阳炯《花间集序》、李清照《词论》都强调了唐代俗乐兴盛与词体发展的关系。李清照在描述新声俗曲流行的状况时,甚至用了“郑卫之声日炽,流靡之变日烦”这样的断语。王灼《碧鸡漫志》对曲子词的流行曲调作了大量的考证。李清照、王灼之前,沈括《梦溪笔谈》已经对隋唐以来的燕乐调进行了较多的论述。其中一些重要观点,为后来论词乐者所宗。如其记隋唐乐律的变声流行:

> 五音宫、商、角为从声,徵、羽为变声,从谓律从律,吕从吕,变谓以律从吕,以吕从律,故从声以配君、臣、民,尊卑有定,不可相逾。变声以为事物,则或遇于君声无嫌。(六律为君声,则商角皆以律应,徵羽以吕应。六吕为君声,则商角皆以吕应,徵羽以律应)加变徵,则从变之声已渎矣。隋柱国郑译始条具七均,展转相生,为八十四调,清浊混淆,纷乱无统,竞为新声。自后又有犯声、侧声、正杀、寄杀、偏字、旁字、双字、半字之法,从变之声,无复条理矣!外国之声,前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。③

沈括在这里比较系统地叙述了隋代音乐在声律上的新变及其与引进胡乐的关系。他站在传统的律吕理论的立场上来分析隋代郑译的八十四调之说,认为主要是徵羽之声的增加,尤其是变徵、变羽的大量增加,由此导致新声俗乐的流行。而其原因则在于胡乐的引进:先是郑译八十四调之说,后来是天宝年间的法曲与胡部合奏。可见,所谓引进胡乐,至少包含两个方面的内容:一是促使新变之声产生的异域乐律的引进,改变或改造了传统的周雅乐与汉魏六朝清商乐的乐律;二是具体的域外音乐“胡部”的流行并与中土原有的法曲

---

① 王灼:《碧鸡漫志》卷一,《中国古典戏典论著集成》第 1 册,第 111 页。
② 杨景龙:《花间集校注》第一册,第 1 页。
③ 胡道静:《梦溪笔谈校证》,上海:上海古籍出版社 1987 年版,卷五,第 231—232 页。

系统的结合。《宋史》"乐六"载姜夔《大乐议》也说到从周代经汉魏到隋唐雅俗之乐的声律之变这一问题:

> 周六乐奏六律、歌六吕,惟十二宫也。"王大食,三侑。"注云:"朔日、月半。"随月用律,亦十二宫也。十二管各备五声,合六十声;五声成一调,故十二调。古人于十二宫,又特重黄钟一宫而已。齐景公作《徵招》《角招》之乐,师涓、师旷有清商、清角、清徵之操。汉、魏以来,燕乐或用之,雅乐未闻有以商、角、徵、羽为调者,惟迎气有五引而已,《隋书》云"梁、陈雅乐,并用宫声"是也。若郑译之八十四调,出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉者,胡语;《伊州》《石州》《甘州》《婆罗门》者,胡曲;《绿腰》《诞黄龙》《新水调》者,华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府》《献仙音》谓之法曲,即唐之法部也。凡有催衮者,皆胡曲耳,法曲无是也。且其名八十四调者,其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已,于其中又阙太簇之商、羽焉。①

姜氏与沈氏对雅乐乐律的具体说法有所不同,但思想似乎更加保守。姜氏认为雅乐只有十二宫,从不用商、角、徵、羽诸声。他们都将音乐史分为周雅乐、汉魏乐、隋唐乐三段来认识。沈氏"自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐"这一说法,对研究燕乐及词史的研究者影响至大,是"词出燕乐说"的主要依据。上举姜白石论《大乐议》说,也是在沈说基础上提出来的。而王灼《碧鸡漫志》的古歌、古乐府、今曲子沿承变化之说,其实也是以沈说为基础的。近现代词学家关于"词出燕乐"及与胡乐引进有绝大关系的看法,基本上都可追溯到沈氏此说。如夏承焘、吴熊和著《读词常识》在论"词的起源"时,明确指出:

> 隋唐时代的音乐有三个系统。宋沈括《梦溪笔谈》卷五:"自唐天宝十三载(754),始诏法曲与胡部合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。"雅乐是汉魏以前的古乐;清乐是清商的简称,大部分是汉魏六朝以来的"街陌谣讴";宴乐(或作讌乐、燕乐,是当时宴会时演奏的音乐)主要成分是西域音乐,是中国西部各兄弟民族的音乐,以及中亚细亚和印度的音乐。②

这一描述方式,在现代词史著作中是有代表性的。"胡部与法曲合奏"之说,较早见于宋祁、欧阳修等人《新唐书》卷二十二《礼乐十二》:

> 开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若《凉州》《伊州》《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。③

此处"又诏道调、法曲与胡部新声合作",与沈氏说相近。又"安禄山反"在天宝十四载,为"诏道调、法曲与胡部新声合作"之"明年",则可知此事在天宝十三载。可见沈氏之说,与《新唐书》的记载正好合拍。其实有关天宝年间法曲与胡部合作、胡乐从此开始兴盛的说法,屡见于唐人诗中,最有代表性的是元稹、白居易等人诗歌。元稹《和李校书新题乐府十二首·法曲》:

> 明皇度曲多新态,宛转侵淫易沉着。赤白桃李取花名,霓裳羽衣号天落。雅弄虽云已变乱,夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘,毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝,春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆,五十年来竞纷泊。④

白居易《新乐府》中有《法曲》一篇,其序曰:"法曲,美列圣,正华声也。"诗云:

> 法曲法曲歌大定,积德重熙有馀庆。永徽之人舞而咏,法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋,开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂,堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业,唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风,苟能审音与政通。一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵。⑤

---

① 脱脱等:《宋史》第十册,卷一百三十一,北京:中华书局 1977 年版,第 3052 页。
② 夏承焘、吴熊和:《读词常识》,北京:中华书局 1981 年版,第 1 页。
③ 欧阳修,宋祁:《新唐书》第二册,卷二十二,北京:中华书局 1975 年版,第 476—477 页。
④ 冀勤点校:《元稹集》卷二十四,第 282 页。
⑤ 顾学颉校点:《白居易集》第一册,北京:中华书局 1979 年版,第 55—56 页。

由此可见,唐代文人以法曲为华夏正声,而以法曲合胡乐为变异之举。所谓法曲,其实就是清乐为主体的音乐,唐人多将其追溯到先王雅乐,其主体实为齐梁陈相沿的清商乐。

沈括还记载由唐流传至宋的燕乐二十八调,并多所考证,为后世研究燕乐调之重要资料。其主要观点如下:

> 今之燕乐二十八调布在十一律,唯黄钟、中吕、林钟三律各具宫、商、角、羽四音,其余或有一调至二、三调,独蕤宾一律都无,内中管仙吕调乃是蕤宾声,亦不正当本律,其间声音出入亦不全应古法,略可配合而已。如今中吕宫却是古夹钟宫,南吕宫乃古林钟宫,今林钟商乃古无射宫,今大吕调乃古林钟羽,虽国工亦莫能知其所因。①

此说为后世讨论燕乐乐律之发端,为词出燕乐说之所本。但沈氏所论的燕乐,并非仅局限于词乐,而是唐宋音乐之一大部。其实不仅是词,唐代的雅乐歌词、声诗,都与燕乐有莫大的关系。在整个宋代,关于燕乐问题的讨论,也是立足于朝廷乐制的整体的,并非仅仅着眼于词的问题。

沈括虽然客观地指出燕乐的问题,并且后来还论到词的起源问题(见下节讨论),但并没有直接以燕乐、或法曲与胡部合作为词的起源,而是泛论隋唐音乐之变。值得注意是南宋薛季宣的《读近时乐府》,直接将词体的兴盛与胡乐的流行联系起来批评:

> 天宝龟兹贵尚年,哇淫靡靡到今传。寻思溱洧桑中调,几许不如周颂篇。
>
> 乐好株离几百年,知昏汉日暗湖天。周东幸有其戎叹,却在伊川被发前。②

薛氏这两首诗,似乎还没有引起词史研究者的重视。他将唐代安史之乱与北宋末金兵入侵、北宋灭亡都归咎于从唐代天宝年间流传到当时的胡夷之乐的兴盛。但"天宝龟兹贵尚年""乐好株离几百年",却十分明确地将词即"近时乐府"的兴盛追溯到隋唐燕乐调尤其是龟兹琵琶的流行。薛氏这两首诗,其实包含了后人不断研究的词与外来音乐关系研究的大课题。而推其立论与渊源,与中唐白居易、元稹等人批评天宝后胡乐兴盛之说是一脉相承的。再看李清照词论,也有对郑卫之音的讥评。南宋初鲖阳居士《复雅歌词序》,更是系统阐述词的兴盛与北齐、隋之际胡乐入华的关系,可谓此说的集大成:

> 五胡之乱,北方分裂,元魏、高齐、宇文氏之周,咸以戎狄强种雄据中夏,故其讴谣淆糅华夷,焦杀急促,鄙俚俗下,无复节奏,而古乐府之声律不传。周武帝时龟兹琵琶工苏祇婆者,始言七均,牛弘、郑译因而演之,八十四调始见萌芽。唐张文收、祖孝孙讨论郊庙之歌,其数于是乎大备。迨于开元、天宝间,君臣相与淫乐,而明宗尤溺于夷音,天下薰然成俗。于是才士始依乐工拍弹之声被之以辞句,句之长短,各随曲度,而愈失古之"声依永"之理也。③

可见将曲子词的流行归结为胡乐的兴盛,应该是宋人普遍的看法。词体创作之所以在宋代一直没有得到文坛正统的地位,与其本身的胡乐、燕乐性质是分不开。

三

词源说的另一个重要内容,是关于词与唐代五七言入乐歌诗的关系,亦即近今学者所说的词与声诗的渊源关系。这个问题的核心,从文体方面来讲,即词体以长短句为主的体制形成的真相。上引沈括《梦溪笔谈》在叙述"胡部与法曲合作"及唐乐分雅乐、清乐三大部之后,紧接着讨论词体的起源问题:

> 古诗皆咏之,然后以声依咏以成曲,谓之协律。其志安和,则以安和之声咏之;其志怨思,则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐,则诗与志、声与曲莫不安且乐;乱世之音怨以怒,则诗与志、声与曲莫不怨且怒。此所以审音以知政也。诗之外又有和声,则所谓曲也。古乐府皆有声有词,连属书之,如曰贺贺贺、何何何之类,皆和声也;今管弦之中缠声亦其

---

① 沈括:《梦溪笔谈》卷六,第 278 页。
② 张良权点校:《薛季宣集》(温州文献丛书)卷九,上海:上海社会科学院出版社 2003 年版,第 108 页。
③ 谢维新:《古今合璧事类备要》第三册,外集卷十一,上海:上海古籍出版社 1992 年版,第 511 页,"复雅歌词序略"条。

遗法也。唐人乃以词填入曲中,不复用和声,此格虽自王涯始,然正(贞①)元、元和之间为之者已多,亦有在涯之前者。又小曲有"咸阳沽酒宝钗空"之句,云是李白所制,然李白集中有《清平乐》词四首,独欠是诗。而《花间集》所载"咸阳沽酒宝钗空"乃云是张泌所为,莫知孰是也。今声词相从,唯里巷间歌谣及《阳关》《捣练》之类稍类旧俗。然唐人填曲多咏其曲名,所以哀乐与声尚相谐会,今人则不复知有声矣!哀声而歌乐词,乐声而歌怨词,故虽语切而不能感动人情,由声与意不相谐故也。②

沈氏的观点,是认为古诗的体制,都是先有徒诗与徒歌,然后依咏以成曲。他认为传统所说的"协律",就是这个意思。在古歌中起决定作用的是"诗言志",而"声依永,律和声"是后起的,所以古诗能反映世之治乱,古之乐曲也随诗歌而能反映世之治乱。词体则是倚曲填词,是"曲"即声律在先,而填词从之。从"诗言志,歌永言,声依永,律和声"的古歌、古诗传统来看,这是一种本末倒置。前述王灼《碧鸡漫志》谈到同样问题而更加详细,可以说王氏之说出于沈氏,也说明这是宋人的一种普遍看法。那么,具体来说,词体是怎么从诗体中演变过来的呢?沈括提出"和声填实"之说。此说的理由是,古乐府有和声,多用虚词,感叹词等,唐人采五、七言律绝入乐的声诗,也应该是这样的。"唐人乃以词填入曲中,不复用和声",于是产生了倚曲填词的曲子词体。沈氏认为中唐王涯为此法之首创者,但又认为其前的贞元、元和间已经多为之。他对于传说为李白所作的小曲"咸阳沽酒宝钗空"的真伪有所质疑,但没有谈到后人经常辩论的李白《菩萨蛮》《忆秦娥》两词的真伪问题。可见后者的真伪在沈括的时候还没有成为问题。沈氏此论,大概是后来胡适等人所强烈主张的词起于中唐之说的源头。

宋人注意到填词法与传统的协律法的不同,并由对词的讨论延展到对唐诗入乐问题的讨论。沈氏之后,王灼《碧鸡漫志》继续站在以"协律"为古法的立场上,用较大的篇幅详叙唐诗入乐的问题:

唐时,古意亦未全丧。《竹枝》《浪淘沙》《抛球乐》《杨柳枝》乃诗中绝句,而定为歌曲,故李太白《清平调》词三章,皆绝句。元、白诸诗,亦为知音者协律作歌……沈亚之送人序云:"故友李贺,善撰南北朝乐府古词,其所赋尤多怨郁凄艳之句。诚以盖古排今,使为词者莫得偶矣!惜乎其中亦不备声歌弦唱。"然《唐史》称:李贺乐府数十篇,云韶诸工皆合之弦管。又称:李益诗名与李贺相埒,每一篇成,乐工争赂求取之,被声歌,供奉天子。又称元微之诗,往往播乐府。旧史亦称:武元衡工五言诗,好事者传之,往往被于管弦。③

王灼此论继沈括协律为正宗之论而发。此后,曲子词出于声诗之说,成为宋人词源说的主流。其中影响最大的是朱熹的泛声填实说:

古乐府只是诗,中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声,逐一添个实字,遂成长短句,今曲子便是。④

又蔡宽夫、胡仔等人也承此说而加以发挥:

大抵唐人歌曲,本不随声为长短句,多是五言或七言诗,歌者取其词与和声相叠成音耳。予家有古《凉州》《伊州》辞,与今遍数悉同,而皆绝句诗也。岂非当时人之辞为一时所称者,皆为歌人窃取而播之曲调乎?(《蔡宽夫诗话》)⑤

唐初歌词,多是五言诗或七言诗,初无长短句;自中叶以后至五代,渐变成长短句;及本朝则尽为此体。今所存,止《瑞鹧鸪》《小秦王》二阕是七言八句诗并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》犹依字易歌;若《小秦王》必须杂以虚声,乃可歌耳。(《苕溪渔隐丛话》)⑥

至明代杨慎,乃举例为此说之证:

唐人绝句多作乐府歌,而七言绝句随名变腔,如

① 当作"贞",据邓子勉《宋元金词话全编》上册,南京:凤凰出版社2008年版,第89页。
② 沈括:《梦溪笔谈》卷五,第232页。
③ 王灼:《碧鸡漫志》卷一,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第109页。
④《朱子语类》卷一百四十《论文下》,第8册,北京:中华书局1986年版,第3333页。
⑤ 胡仔纂集,廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》前集卷二十一,北京:人民文学出版社1962年版,第140页。
⑥ 胡仔:《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九,第323页。

> 《水调歌头》《春莺啭》《胡渭州》《小秦王》《三台》《清平调》《阳关》《雨淋铃》,皆是七言绝句而异其名,其腔调不可考矣。(《词品》)①

从诗歌体裁的嬗变来看,词是接着近体诗兴起的新的诗歌体裁,但这种嬗变并非以文体内部革新的方式进行的,比如近体诗主要是从古体诗中发展出来的。词体并不属于这种情况,它是由音乐上的某种变化,即新声繁盛以后,突破传统的取诗入乐方式,并且出现了一种曲调与文词密切配合的歌词形式。但是,自汉魏以来,歌曲与文人诗歌,都使用五、七言的诗体。从文体上看,词体自然是从民间流行之体与文人创作的五七言体中演变出来的,因此我们又不能说词体与前面的五、七言体(包括部分杂言体)没有渊源关系。从这个意义上说,词体与诗体之间,当然有一种渊源的关系。所以,在有关词源的讨论中,讨论词与近体的关系,尤其是讨论词与在唐代大量入乐的七言绝句的关系的观点,成为词源说的另一大宗。

近现代以来,词源于燕乐之说独盛,有些学者对于和声填实说致疑。胡适《词的起原》持词起于中唐之说,同时对朱熹的泛声填实说提出异议。他的主要观点是认为朱熹等人所说的古乐府用泛声、和声是对的,但词则另有来源。胡适认为唐代五、七言律绝原本与乐调并不合拍,要经过乐工的处理。词并非由五、七言绝句的泛声填实,而是从原本文人之作与乐调参差,到文人开始主动地配合曲调,创作长短不齐的歌词。其结论云:

> 我们要修正朱熹等人的说明如下:唐代的乐府歌词先是和乐曲分离的;诗人自作律绝诗,而乐工伶人谱为乐歌。中唐以后,歌词与乐曲渐渐接近:诗人取现成的乐曲,依其曲拍,作为歌词,遂成长短句。②

后来胡云翼《词的起源》一文中说:"我们现在就用胡氏所说的纲领,详细地来说长短句歌词的起来的轨迹吧!"③是对胡氏新论的一个更具体的演绎。胡氏此说与泛声填实说并无根本的差别,所以王国维给胡氏的信中说:"尊说表面虽似与紫阳不同,实则为紫阳说下一种注解,并求其所以然之故。"④实为中肯之论。但胡氏之说,仍然被后来者视为一种新说而加推演。另一方面,郑振铎在胡适的基础上,进一步提出唐代歌曲中,原本有齐言与杂言长短句两种,词调并非由五七言绝而来,而是原本就不同于齐言的杂言新曲调。⑤ 从对于泛声说的否定来看,胡适的观点实为依违两端,模糊不清。郑氏的观点则明确提出词调自有渊源,自成系统之说,多为后来论者所宗。经胡、郑诸家质疑之后,宋人泛声之说,由作为词源说的主要看法,沦为论家旁涉以资掌故之说,其在现代词学中整体上失去作为词源一说的资格。一般的词史著作,也很少将泛声填实作为词体发生的重要环节来叙述。同时,由于泛声说直接联系着词出于声诗的观点,泛声说的被质疑,也使词与声诗关系的探讨处于停滞状态。

近人中只有冒广生发展泛声填实之说,力主词出于声诗,尤其强调其与五七言绝句的关系。《疚斋词论》中《论虚声》《论官韵》《论增减摊破》就"诗变为词,小令衍为长调"的原理,作了详细的推论。冒氏认为长短句的小令,是由齐言的五、七言诗变化而来。他首举《花间集》中所载毛熙震《后庭花词》为陈隋旧曲。此词七言、四言相间,共四七言,四四言。如首二句:"轻盈舞妓含芳艳,竞妆新脸。"冒氏认为其中五言变为七言,及四言一句,皆为旧曲中泛声填实部分。冒氏又提出十分新颖的官韵之说:

> 词从五、六、七言绝句来,无论如何长调,只有四个官韵。二十字或二十四字、二十八字以外,皆增字。四个官韵以外,皆增韵也。韵何以要增?以字数既增,不增韵,不能拍板也。韵增则板亦增(曲家谓之增板,与衬字即增字同,一取字音,一取字义。)

---

① 唐圭璋:《词话丛编》,北京:中华书局 2005 年版,第 431 页。
② 胡适:《词的起原》,《清华学报》第一卷第二期,1924 年,第 147—148 页。
③ 胡云翼:《词的起源》,《现代学生》第二卷第七期,1933 年 4 月,第 14 页。
④ 胡适:《词的起原》,《清华学报》第一卷第二期,1924 年,第 150 页。
⑤ 郑振铎:《词的启源》,《小说月报》第二十卷第四期,1929 年 4 月,第 619—628 页。

所谓死腔活板者是也。①

这是冒氏关于长短句词出于五、六、七言绝句的基本理论,可以是说一种独创的新论。冒氏举欧阳修《摸鱼儿》,从杂言中抽出七言的主体部分,具体地演示了增字、增韵的原理。又依现成的苏轼《洞仙歌》与传为后蜀后主所作《木兰花慢》词对比,认为《洞仙歌》是齐言《木兰花慢》的增衍。冒氏进一步指出:

> 诗变为词,小令衍为长调,不外增、减、摊、破四字。除《纥那曲》《罗唝曲》依然五言绝句本体,《塞波》《回波词》《舞马词》《三台》依然六言绝句本体,《竹枝》《柳枝》《小秦王》《采莲子》《浪淘沙》《八拍蛮》《阿那曲》《欸乃曲》《清平调》依然七言绝句本体外,五言绝句之有增、减、摊、破者,其变化至《洞仙歌》《六州歌头》而极(详后)。六言绝句之有增、减、摊、破者,其变化至《倾杯》而极(详吾所著《倾杯考》)。其他长调,十九皆自七言绝句增、减、摊、破而成。盖"渭城朝雨","黄河远上",旗亭所唱,无一非七言也。今词牌有《摊破浣溪沙》《摊破丑奴儿》《减字木兰花》三调,尚有断港可寻。若增则与减为对待,谓四十四字者为《减字木兰花》,即可谓五十二、五十四、五十五、五十六字者为增字也。②

冒氏此论如果成立,可谓自宋以来一直为主流的泛声说、词出于声诗说的巨大发展,令人闻之有惊聋发聩之感。据冒怀辛介绍,《疚斋词论》是抗日战争期间的著述。这正是上述胡、郑诸家质疑泛声填实之说,认为长短句与声诗原本异流的观点流行的时候。冒氏此说有无对抗一世之主流学说的意图?尚不得而知。

四

词源说的最后一个重要问题就是词体产生的时间、具体作家与作品的问题。本文开始时已经说过,本来词的起源或说词体的开端,是一个客观的文学史事实。但是由于所持标准不同,竟至于形成了时间极为悬殊的各种不同说法。朱崇才《词话理论研究》概括历代词话中有关词体起源的说法,有"隋""盛唐:李白时期""中唐:王涯时期""晚唐:温庭筠时期""六朝:梁武帝时期""《诗经》时代"等六种说法。③ 这里面,最后一种将词源追溯到《诗经》,只是一个长短句式的体远源问题,而且按照中国古代学者以《诗经》为众体之源的基本看法,当然也反映了古代文体学的宗经思想。它与前面五种说法不同,所循的是另一标准。事实上,古代词话中还有纯从长短句体式出发,将词的起源追溯到《楚辞》、汉乐府诗的一种。汪森《词综序》将这一类"词体之源"观作了如下综合概括:

> 自有诗而长短句即寓焉:《南风》之操,《五子之歌》是已。周之《颂》三十一篇,长短句居十八;汉《郊祀歌》十九篇,长短句居其五;至《短箫铙歌》十八篇,篇皆长短句:谓非词之源乎?迄于六代,《江南》、《采莲》诸曲,去倚声不远,其不即变为词者,四声犹未谐畅也。自古诗变为近体,而五七言绝句传于伶官乐部,长短句无所依,则不得不更为词。④

这种从长短句体制出发来寻找词体渊源,当然也有其文体学方面的意义,但毕竟属于文体起源中的远源问题。真正意义上的词源说,是指具有词体要素、与后来成熟形态的词体在制作方法上一脉相承的那些作品最早何时出现的问题。考虑到中、晚唐时期存在着为数众多的典型的词体作品,所以,认为词体始于中唐或晚唐,只是对于何种程度可称为词体形成期的判断标准的宽严的问题。至于前面三个说法,即"六朝""隋""盛唐"三个时期,则涉及对分别属于这三个时期若干作品能否按后世标准追认为"词"的问题。

上述"六朝""隋""盛唐"三种起源说中,隋与盛唐说,都有燕乐的背景支持,所以没有被绝然否定。"六朝说"则聚讼较多。"六朝"时间过长,而此说的主要依据来自于沈约、梁武帝两家的作品,所以其实可以缩小到齐梁,或者干脆称为"词起齐梁说"。此说的渊源,其实可以追溯到前引欧阳炯《花间集序》"自南朝之宫体,煽北里之倡

---

① 冒怀辛整理:《冒鹤亭词曲论文集》,上海:上海古籍出版社 1992 年版,第 235 页。

② 《冒鹤亭词曲论文集》,第 237 页。

③ 朱崇才:《词话理论研究》,北京:中华书局 2010 年版,第 39—44 页。

④ 朱彝尊著,汪森辑:《词综》,北京:中华书局 1975 年版,第 1 页。

风”，即认为《花间词》为由梁陈流行到唐初的宫体诗发展过来的。这种词体出宫体之说，的确指认出早期文人词的一大渊源，具有重要的探讨价值。虽然南朝宫体向属诗体的范畴，与狭义的词体毕竟不同，但是南北朝后期宫体流行的一大背景是宫体绮靡歌舞的兴盛，所谓宫体诗，其主体部分实为梁陈隋的乐章歌词。所以，从燕乐的范畴来看，宫体诗与词体有着共同的音乐背景。但是宫体入乐的途径，仍然是先有徒诗，然后协律入乐。所以，只能说词在内容上甚至其中的某些曲调，与宫体有渊源关系，不能直接将宫体看作是词的前端。宋人深知此一事实，所以在讲到词与南朝绮靡诗风的关系时，多是侧重于词与宫体同属“郑卫之音”这一层面上。但在此思路诱导下，终于产生狭义的词出齐梁说。南宋《曲洧旧闻》为此说之代表：

> 词起于唐人，而六代已滥觞矣。梁武帝有《江南弄》，陈后主有《玉树后庭花》，隋炀帝有《夜饮朝眠曲》（下略）。①

明人杨慎、清人徐釚亦此说的重要推进者：

> 沈约《六忆诗》其三云：忆眠时，人眠独未眠。解罗不待劝，就枕更须牵。复恐旁人见，娇羞在烛前。亦词之滥觞也。（徐釚《词苑丛谈》引杨慎《词品》）②

近人遵此说者亦不少，吴梅《词曲概论》可谓代表：

> 词之为学，意内言外，发始于唐，滋衍于五代，而造极于两宋，调有定格，字有定音，实为乐府之遗，故曰诗余。惟齐梁以来，乐府之音节已亡，而一时君臣，尤喜别翻新调，如梁武帝之《江南弄》，陈后主之《玉树后庭花》，沈约之《六忆诗》，已为此事之滥觞。唐人以诗为乐，七言律绝，皆付乐章，至玄肃之间，词体始定，李白《忆秦娥》、张志和《渔歌子》，其最著也。或谓词破五七言绝句为之，如《菩萨蛮》是。又谓词之《瑞鹧鸪》即七律体，《玉楼春》即七古体，《杨柳枝》即七绝体，欲实诗余之名，殊非塙论。③

吴梅持词起于齐梁陈之看法。其基本的思路，是将齐梁陈隋宫体中的长短句体视为词体的早期形态。事实上，长短句虽然是词体的典型特征，但却非必要特征。事实上存在着多个齐言辞调，如五言《生查子》、七言《玉楼春》等。所以，仅从长短体形成来判断词体起源，势必陷入无法真正寻取源头的困境。所以，在长短句这个体制的典型特征之外，还应该加上新声乐曲及倚曲填词这两个因素。吴梅正是根据这两个因素，选择了《江南弄》《六忆诗》作为词体的开端。持词始于齐梁时期的新声乐曲的看法，实际上还否定了词出于唐代声诗之变的看法。

上述问题还牵涉到词源说的一个关键分歧点：即词是由古乐府变化而来，还是由声诗变化而来。吴梅认为乐府音节亡而词体兴起。这里的“乐府音节亡”具体是指什么？是指来源于汉魏的相和歌辞（旧清商曲）？还是指发生于东吴、东晋，至南朝逐渐进入宫廷的吴声西曲（新清商曲）？如指前者，则是南朝时汉魏相和曲音节已渐亡；如指后者，吴声西曲当时正在流行，且从民间进入了宫廷，但有所新变。吴梅所论，大约是兼两者而言。还有，吴梅在为唐圭璋《词话丛编》所写的序中说：“倚声之学，源于隋之燕乐，三唐导其源，五季扬其波，至北宋大盛。”④很可能他后来放弃了词出齐梁乐府新声之变的说法，接受了越来越流行的词出隋唐燕乐之说。词出齐梁说的真正困难之处，还是在于要在音乐上论证上述齐梁宫体诗中的长短体实词乐的渊源之一。

刘毓盘《词史》认为古乐府诗乐之分为词体兴起的契机。他认为汉乐府诗乐合一，至魏晋诸家拟乐府，逐渐脱离音乐，多为徒诗五言，后来又逐渐进入近体格律。“论者以梁武帝《江南弄》、

---

① 梁武帝《江南弄》见《乐府诗集》卷五十，第 726 页（北京：中华书局 1979 年版），陈后主《玉树后庭花》见《乐府诗集》卷四十七，第 680 页，隋炀帝《夜饮朝眠曲》见《词品》卷一“隋炀帝词”条，唐圭璋：《词话丛编》，北京：中华书局 1986 年版，第 422 页。

② 徐釚著，唐圭璋校注：《词苑丛谈》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 1 页。

③ 吴梅：《词学通论》，上海：复旦大学出版社 2005 年版，第 1 页。

④ 唐圭璋编：《词话丛编》第 1 册，第 1 页。

沈约《六忆诗》四首,字句相同,若填词然,谓即词体之初起云。”①汉魏与南北朝乐府曲调相继沦亡,唐人所作乐府,皆不入乐。唐乐的主体为采诗入乐,而诗乐之间的矛盾始终存在,这就为一种新的音乐文体的产生提供了历史的机遇。刘氏根据上述的事实,提出“论词之初起由诗与乐府之分”②的观点:

古乐府在声不在词。唐之中叶也,旧乐所存,其有声有词者,《白雪》《公莫舞》《巴渝》《白苎》《子夜》《团扇》《懊侬》《莫愁》《杨叛儿》《乌夜啼》《玉树后庭花》,凡三十七曲。有声无词者,七曲而已。(原注:见《碧鸡漫志》)。唐人不得其声,故所拟古声乐府,但借题抒意,不能自制调也。所作新乐府,但为五七言诗,亦不能自制调也。其采诗入乐,必以排调、有衬字者为词体。(原注:见《乐府解题》)盖解其声,故能制其调也。至宋而传其歌词之法,不传其歌诗之法。于是一衍而为近词,再衍而为慢词,惟小令终不如唐人之盛。③

他认为古乐府声调失传,唐人多采诗入乐,是为歌诗之法。其中排调有衬字者变为歌词之法。这似乎是说唐代存在着歌诗与歌词两种方法,至宋歌诗之法失传,歌词之法独盛。但是刘氏的真正意图,是在强调词乐与前此的古乐府、诗乐之间的联系,与宋人王灼之说接近。

五

敦煌词的发现,对于词源问题有巨大的推进。新旧各派词学家都从各自的学术立场出发来探讨敦煌词的词史价值。王国维晚年对敦煌文献的研究取得很大的成就,他注意到敦煌曲子词的发现在词学史上的重要意义。敦煌文献中保存有中国最早的词集《云谣集》(S1441,P2838),存曲子词三十首。王国维见到目录和曲子词三首,遂作《唐写本云谣集杂曲子跋》云:

此卷首题《云谣集杂曲子共三十首》。其目为《凤归云》四首,《天仙子》二首,《竹枝子》《洞仙歌》《破阵子》《换(浣)溪沙》《柳青娘》《倾杯乐》则不著首数。其词为狩野博士录出者,《凤归云》二首,《天仙子》一首而已。按此八调名,均见崔令钦《教坊记》所载曲名中。《唐书·宰相世系表》有国子司业崔令钦为隋宏农太守宣度之五世孙,则其人当生玄、肃二宗时。《教坊记》记事讫于开元,亦足推其时代,则此八曲,固开元教坊旧物矣。郭茂倩《乐府诗集·近代曲辞》中有滕潜《凤归云》二首,皆七言绝句,此则为长短句,此犹唐人乐府见于各家文集乐府诗集者,多近体诗,而同调之见于《花间》、《尊前》者,则多为长短句,盖诗家务尊其体,而乐家只倚其声,故不同也。《天仙子》,唐人皇甫松所作者不叠,此则有二叠。《凤归云》二首,句法与用韵各自不同,然大体相似,可见唐人词律之宽。《天仙子》词特深峭隐秀,堪与飞卿、端己抗行。惜其余二十余篇不可见也。④

王国维的看法包含了下述学术观点,都涉及词体起源的问题:

(一)敦煌曲子词与教坊曲的关系。崔令钦《教坊记序》见存于《全唐文》卷三六九,文中言及他“开元中”“为金吾仓曹”及作《教坊记》之缘起。王国维未见到此序,但考证崔令钦为唐玄宗和肃宗时人。他将《云谣集》中八个词调与教坊曲名比较,断定它们“固开元教坊旧物”。这可说明敦煌曲子词所用词调是盛唐流行的燕乐曲,为词体起源于盛唐找到了一条重要证据。

(二)曲子词与声诗的关系。王国维发现宋人郭茂倩所编《乐府诗集》中“近代曲辞”所收唐人歌辞基本上是“近体诗”,同曲调的作品在《花间集》和《尊前集》里则多为长短句。显然唐代的燕乐歌辞存在声诗和长短句两种形式。关于其原因,王国维以为是“诗家务尊其体,而乐家只倚其声”。两种形式的作者,一为“诗家”,一为“乐家”。“乐家”的“倚声”制作创造了一种新的音乐文学样式。这个学术假设,现在已经得到证实了。

(三)唐人词律之宽。王国维比较敦煌曲子词两首《凤归云》,见到它们在句法和用韵方面,当然还有字数,皆各不相同,但存在一定的规律,

① 刘毓盘:《词史》(1931 年),上海:上海古籍出版社 2011 年版,第 17 页。
② 刘毓盘:《词史》,第 9 页。
③ 刘毓盘:《词史》,第 23 页。
④ 王国维:《观堂集林》第四册,北京:中华书局 1959 年版,第 1022 页。

断定它们“其体相似”,即体制相似,应为同一词体。他又将双调《天仙子》与《花间集》里皇甫松同调作品比较,见到皇甫松的是单调。因此得出结论:“可见唐人词律之宽。”明代词学家沈际飞曾认为:“花间诸词,未有定体。”某一词调之作品未有定体,则尚未形成严密的格律。此说在词学史上影响巨大,使研究词律者感到困惑。王国维认为唐人之词是存在“词律”的,但较宽而已。当时“词律之宽”是词人倚声制词必然产生的现象。

与王国维题跋差不多同时,朱孝臧将《云谣集杂曲子》刻于《彊村丛书》之首,并且大加赞赏:“其为词朴拙可喜,洵倚声椎轮大辂。”①明确地肯定敦煌词为词的早期形态。这一观点对后来的词史家影响深远。会合二十世纪二三十年的歌谣热,胡适、郑振铎等人强调词的民间源头,突破了千年来词史的探讨局限于燕乐与文人词范畴的局面。其中夏承焘对敦煌与教坊曲作为词史源头的一系列论述,形成了以敦煌词为中心的新的词源论。对此,笔者在《夏承焘词史观与词史建构评述》一文已经作了一些评述。②

以上词起于新声变曲、词起于燕乐、词起于声诗之变、词起于乐府之变,以及敦煌词作为早期词的发现,是古今词源说的几个主要类型。从学术史的角度来说,古今词源说中其实存在着不同的学术立场的问题。近现代的词源学,则明显地存在着新旧学术的不同分野。承传传统的刘毓盘、吴梅、冒广生与向来被视为新词学一派的胡适、郑振铎、胡云翼等家,在词源说上存在着明显的分野。主要是属于旧学,同时又积极吸收新学的王国维、夏承焘等人,则希望综合新旧各说,以敦煌词为重心构建新的词源说。可见词源说的问题,也是了解古今学术变迁的重要角度。同时我们可以看到,词源在任何时候,都是整体构建词史或词学史时不能撇开的问题。

余　论

词源问题,被称为千年学术公案。从学术史的角度来看,可以分为两大段:第一大段是从五代至宋元明清,为古代词学对词体起源的记述与论述。其中五代至两宋时期各家词源说尤具学术价值。这是因为此期与发生期时间接近,并且促使词体产生的诗乐结合的原生态仍然存在,所以与事实更加接近。第二大段是进入 20 世纪后关于词的起源问题的综合、系统的学术研究。这时期的词源研究,作为文学史研究、词史研究的一个重要课题而存在,引发了现代学者持续不断的研究。当然,这两大段是紧密联系的,即 20 世纪词源研究事实不能像其他的文学史问题那样撇开古代诸说而完全另辟一途,它其实是对古代词源说的进一步科学化的研究,当然也有站在 20 世纪学术、或者说现代学术的本位立场上,对古代词源研究的价值认识不足的问题,在一些事实上古人已经有明确定论的问题上纠结过多,将明确的问题又引入复杂、模糊的状态。另外,20 世纪古代文学研究的许多问题,是新的研究体制与西方的文学观念、文学史研究方法引进的结果,所以与传统相比,有一种崭然出新的感觉;但词源研究不属于此类问题,它基本上是一个传统课题的现代阐述,现代词源研究与古代词源说在阐述的对象、甚至思考的方式上,并没有根本的变化。这里其实还有一个原因,就是词源研究其实又是一个音乐史的课题。而由于中国古代儒家对礼乐的重视,乐府音乐、词乐的研究,在古代已经形成一个比较自觉的研究传统。事实上,以凌廷堪为代表的燕乐调研究,作为词乐研究的重要基础工作,直接开启了 20 世纪中国、日本诸家的燕乐研究。这种燕乐研究,无疑为 20 世纪词源研究的创新奠定了基础。所以,词源研究方面的古今学术形态的演变不像其他学术问题之大。

词体的起源与发生、发展,应该是一种历史的事实,但它又不是一种简单的事实,而是一个复杂的事实。任何复杂事实的揭示,都有赖于历史研究方法的进步。词体本身的界囿大体上讲还是清晰的,但它的起源与产生的音乐与文体方面的背景,却远大于词体本身。因此,人们可以选择各自的角度来讲述这个问题,最常见的如从乐府、声

① 朱孝臧辑校:《彊村丛书》第 1 册,上海:上海古籍出版社 1989 年版,第 15 页。

② 钱志熙:《夏承焘词史观与词史建构评述》,《文艺理论研究》2016 年第 3 期。

诗、燕乐等不同的角度来寻找词的起源,会形成很不相同的词源说。这里面其实还涉及不同的诗歌史观与艺术价值观念的参与。所以,虽然词体的起源可以理解为一种历史事实,但词史研究中的词源说却除了事实的陈述之外,还带有词史建构的性质。

从大的学术视野来看,词源研究不仅是一种文化事实的起源研究,更是一种文体的起源研究。特定文体的起源,是文学史研究中的重要课题。中国古代的不少文体,在起源的问题上都存在难以完全究明真相,甚至聚讼纷纭的现象。这其中有些是原始记载的缺乏造成的,但也有文学及文体史观念与研究方法的问题。所以,文体起源问题本身就是一个需要研究的问题。在中国古代文学史上,词体起源问题尤其突出。其作为问题的复杂性及长期困扰研究者、难定一说的情况,大概只有赋体的起源问题堪与相比。所以,我们在评述并反思古今词源研究时,也有必要从文体起源研究的一般情况出发来解释。

A Review of the Viewpoints on the Origin of *Ci*-poems from Ancient to Modern Times

Qian Zhixi

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: When and how were *Ci*-poems originated as a genre? We should examine this issue from the theoretical perspective of the origin of a literary genre in the study of literary history. In the Tang Dynasty, the significance of *Ci*-poems as a new type of poetry was not yet fully recognized. The probe into the origin of *Ci*-poems actually started in the Five Dynasties. Not until the Song Dynasty, there appeared different points of view about the origin of *Ci*-poems. Modern scholars of *Ci*-poetic history have either accepted or rejected the previous views. The views about the origin of *Ci*-poems from ancient to modern times can be roughly divided into several main types. They were originated from adapted music for new poems (新声变曲), banquet music (燕乐), variations of vocal poems (声诗), variations of *Yuefu* (乐府), or *Dunhuang Ci*-poems (敦煌词). In the view of academic history, there have actually been different academic standpoints in the views about the origin of *Ci*-poems from ancient to modern times. Obviously there is a dividing line between old and new learning in the study on the origin of *Ci*-poems in modern times.

Key words: origin of *Ci*-poems, banquet music (燕乐), vocal poem, *Yuefu* (乐府), *Dunhuang Ci*-poem (敦煌词)

(本栏责任编辑　郑　园)